

Phaidros: *Aber wovon kommt denn, Sokrates, dieser Geschmack am Ewigen, den man manchmal bei den Lebendigen gewahrt? Du verfolgst das Wissen. Die Allergrößten versuchen verzweifelt, alles zu bewahren bis auf die Leichen der Toten. Andere bauen Tempel und Grabmäler und strengen sich an, sie unzerstörbar zu machen. Die Weisesten unter den Menschen und die der Eingebung Offensten versuchen es, ihren Gedanken einen Einklang und eine Kadenz zu geben, durch die sie sicher wären vor Abänderung und Vergessen.*

Sokrates: *Wahnsinn, Phaidros! Du siehst es deutlich.¹*

Karin Wilhelm

Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück (1909–1912).

Ein Beitrag zum Problem mit der Monumentalität.²

Vorrede

Wohl selten wird ein Begriff so unspezifisch und dabei gern und oft benutzt, wie der der Monumentalität. Dieser Terminus errettet zuweilen – vor allem in seiner adjektivischen Verwendung – aus der Not: Größe, Mächtigkeit oder auch Aura von Kunstwerken umschreiben und charakterisieren zu müssen. Die Beliebigkeit der Verwendung jedoch macht nachdenklich, denn, was man meinte durch die Beziehung *monumental* gefaßt zu haben, bleibt merkwürdig ungenau. Archaische Sakralarchitektur erscheint dann auf derselben Ebene wie die Wilhelminische Repräsentationsarchitektur um 1910 und die formale Verwandtschaft ist ja zuweilen bestechend.³ Dennoch werden derart kulturelle Signifikanz eingeschmolzen und verwischt. Und doch hat diese Kongruenz Bedeutung, ebenso die Verwendung, die Massierung des Begriffs, wie wir sie zum Beispiel in der deutschen Kunstdiskussion nach der Reichsgründung, vor allem in den neunziger Jahren und nach der Jahrhundertwende beobachten können. Da beschreibt Wilhelm Vöge die Reimser Kathedralplastik unter dem Gesichtspunkt des Monumentalen,⁴ nennt Carl Justi den Hund auf dem Velazques – Bild »*Las Meninas*« einen »*monumentalen Bullenbeisser*«,⁵ und Architekten wie Wilhelm Kreis, Bruno Schmitz, aber auch Peter Behrens und der junge Walter Gropius wollen, und sie explizieren das wiederholt, monumental bauen.⁶ Der Wiener Architekt Adolf Loos läßt den Kunstbegriff überhaupt nur für Bauten zu, die als Monumente (Grab- und Denkmäler) ausgewiesen sind, alles andere sei eben nur Bauen.⁷ Und so übermächtig die Monumentalattitude vor 1914 demonstriert wird, so schlagartig verschwindet sie nach 1919. Im bedeutendsten Architekturlexikon der Zwanziger Jahre »*Wasmuths Lexikon der Baukunst*«, taucht der Begriff überhaupt nicht mehr auf. – Ein Fingerzeig, den wir verstehen.

1 Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*

2 Der Artikel gibt im wesentlichen einen Vortrag wieder, den ich am 6. 2. 1986 in Hamburg gehalten habe. Als Habilitationsthema »Der Begriff der Monumentalität und die Entwicklung der monumentalen Kunst 1800–1914« liegt es bei Professor Michael Müller vor.

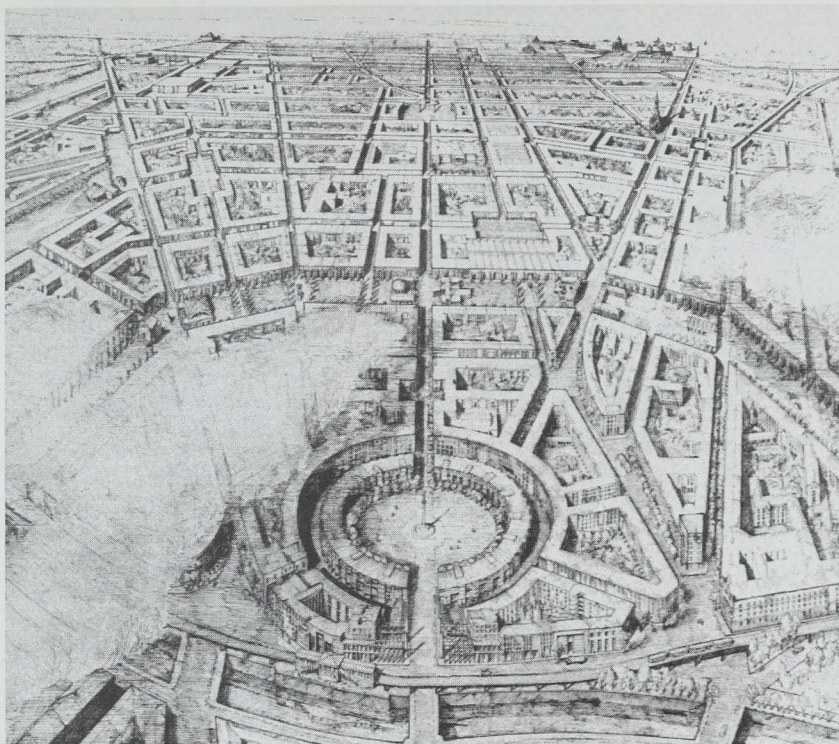
3 Siehe dazu: Dieter Bartzko, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur*, Berlin 1985.

4 Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter*, Straßburg 1894.

5 Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Erstaug. 1888, Leipzig 1983, S. 385.

6 Siehe dazu: Richard Katz, *Wilhelm Kreis, seine Ideen und ausgeführten Werke*, Stuttgart o. J. (um 1903); Hans Schliepmann, *Bruno Schmitz*, XIII. Sonderheft der *Berliner Architekturwelt*, Berlin 1913; Peter Behrens, *Was ist monumentale Kunst*, in: *Kunstgewerbeblatt* NF, 20. Jg, H. 4, 1908/09; Walter Gropius, *Monumentale Kunst und Industriebau*, Vortrag 1911.

7 Adolf Loos, *Architektur*, 1909, in: *Trotzdem, Unveränderter Nachdruck der Erstauga*. 1931, S. 101.



Rob Krier, Vogelschau auf die Südliche Friedrichstadt in Berlin, 1977

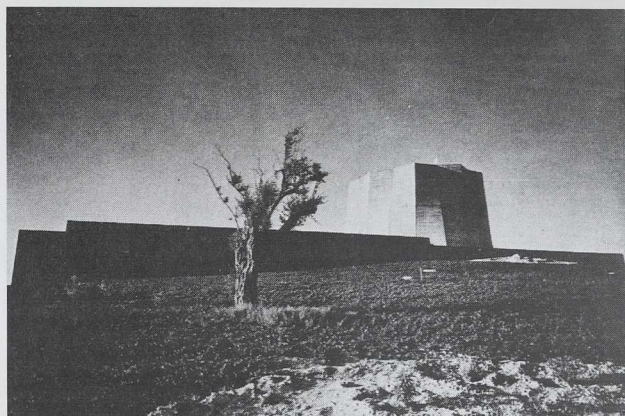
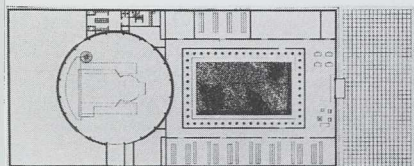
Wie ist es deshalb einzuschätzen, wenn gerade die Baukunst der jüngsten Zeit den Wert des Monumente-bauens wieder betont? Rob Krier etwa, der in seinem Ideal-Flug über die südliche Friedrichstadt Berlins die Mauer zwar vergißt, dafür jedoch Friedrich Gillys Denkmalplanung für Friedrich den Großen aus dem Jahre 1796 nun endlich auf dem Leipziger Platz realisiert sehen will? Was ist davon zu halten, wenn zunehmend auch in der Bundesrepublik Bauten entstehen, die, wie die geplante Überbauung des sogenannten Bonner Lochs durch Oswald Mathias Ungers, uns deutlich die Charakterisierung *monumental* entreißen.

Vorbereitet ist diese Entwicklung seit langer Zeit durch die Amerikaner, durch Architekten wie Louis Kahn oder Philip Johnson. Es war schließlich Johnson gewesen, der Anfang der Siebziger Jahre dem, damals vom Fiktionalen, der »als ob« – Gebärde,⁸ noch nicht affizierten Heinrich Klotz und seinem, im Namen des menschlichen Maßstabs, vorgebrachten Einwand gegen die Monumentalität, vorwarf, mit vollkommen unzeitgemäßen Kategorien zu argumentieren. Da dachte einer noch nach Art des Walter Gropius, und die galt inzwischen wenigstens als langweilig.⁹ Johnson hatte sein Bekenntnis zur Monumentalität bereits demonstriert. Mit dem 1960/61 entstandenen Kernreaktor in Rehovot/Israel war eine Anlage ent-

8 Vgl.: Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig/Wiesbaden 1984.

9 Vgl.: John Cook / Heinrich Klotz, *Conversations with Architects*, New York / London 1973, S. 11 f.

Philip Johnson, Kernreaktor Rehovot, Israel, 1969/71



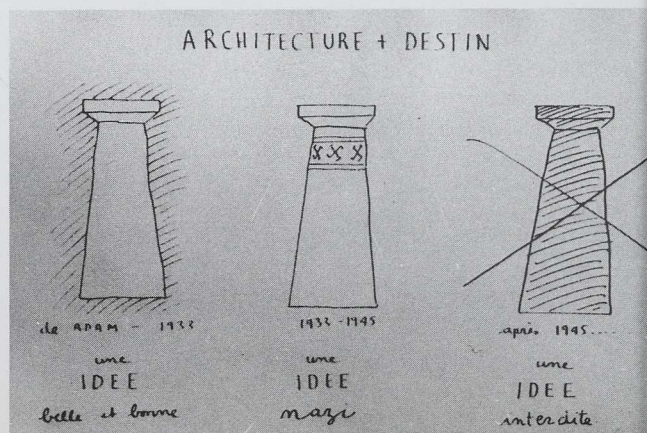
10 Vgl.: op. cit. Anm. 9, S. 47 f.

standen, bei der er einem aus mehreren Paraboloiden konstruierten Betonreaktorgebäude von geradezu skulpturalem Eigenleben, einen nach innen geöffneten und nach außen hermetisch abgeschlossenen Arkadenhof ohne Nutzwert vorgelagert hatte. Hier war ein Zeichen modernster Bautechnik und wissenschaftstechnischer Entwicklung formal mit der Konnotation altägyptischer⁹ Tempel- und Totenkultanlagen umgeben, das Monumentalität ausstrahlend, Ewigkeitswert zu beanspruchen schien. Einen solchen Kontext hatte es so seit Hans Poelzig's Wasserturmprojekten, die zwischen 1907 und 1910 entstanden, lange nicht gegeben, der – und dieser ganz subjektive gedankliche side-step sei einmal erlaubt – seit dem Reaktorunglück von Tschernobyl von geradezu fataler ikonografischer Bedeutung geworden ist.

Heinrich Klotz hatte Philip Johnson einst den Geschmack an monumentaler Weihe mit dem Hinweis auf die architektonischen Vorlieben Adolf Hitlers noch verderben wollen; ein nutzloses Unterfangen – damals wie heute, da Traditionen offenbar wertfrei erscheinen, und ihres je bedeutenden Charakters beraubt sind. Leon Krier hat diesem Zug des Zeitgeistes am eindringlichsten Ausdruck verliehen. In seinem Buch über den seiner Meinung nach »bedeutendsten Architekten des Zwanzigsten Jahrhunderts«,¹¹ Albert Speer, erklärte er die Vorbehalte, die man nach 1945 monumentalen Formen gegenüber aus gutem Grunde hatte, schlicht als unsinniges

11 Leon Krier (Hrsg.), Albert Speer, *Architectures 1932–42*, Bruxelles 1985, S. 217.

Leon Krier, *Architecture + Destin*, 1976



Rückgriff-Verbot auf unschuldige Archetypen der Architektur – hier der dorischen Säule –, die sind und bleiben, was sie immer waren, was immer man auch ihnen angetan. »Aber die Erscheinungen und die Ideen«, so hatte Baudelaire schon 1861 feinsinnig bemerkt, »die im Laufe der Zeit periodisch wiederkehren, verleihen jeder Wiederauferstehung den komplementären Charakter der Variante und des Zeitumstandes«. Baudelaire, dem Wunsche seiner Zeit nach Ewigkeiten durch Gegenwartentzug offensichtlich ebenso konfrontiert, wie wir es heute zuweilen sind, da die sich zur Gegenwart bekenkende Moderne, auch die Baudelaire, zur Debatte steht – er machte im Angesicht von Richard Wagners Tannhäuser geltend: »Die strahlende antike Venus, die aus dem Meerschaum geborene Aphrodite, hat die fruchtbare Finsternis des Mittelalters nicht ungestraft durchmessen. Sie wohnt nicht mehr im Olymp, ... Sie hat sich tief zurückgezogen in eine Höhle, die zwar prächtig ist, ihr Licht aber Feuerbränden verdankt...«¹²

Das eben verleiht den Erscheinungen, gerade den monumentalen, erst Signatur: die Geschichte, die sich an ihnen vollzieht, der Verwendungszusammenhang, der historisch stets konkret ist. Nicht unschuldig sind Forman, wie von Krier behauptet, nicht autonom und selbstbewußt, nein, erst der Gebrauch in dem sie stehen, läßt sie ganz erscheinen und gibt Bedeutung.

Architektur und Gebrauch

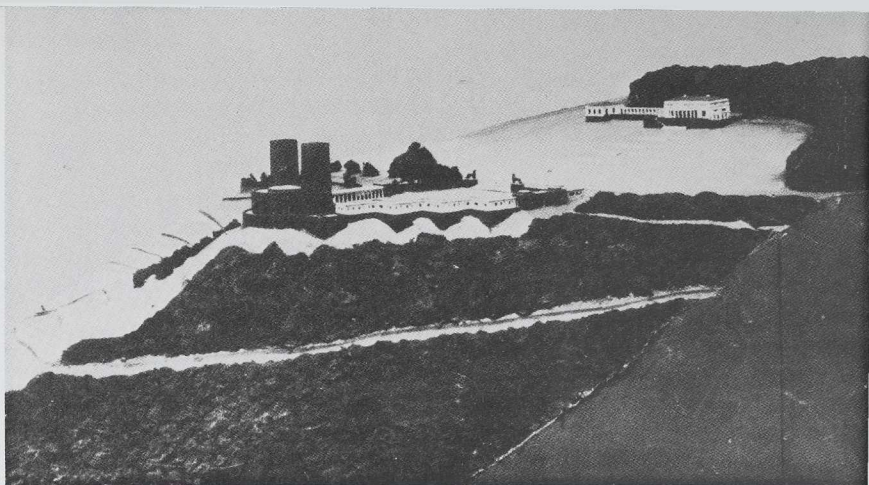
Architektur ist wie keine andere Kunstform, und ich sage das bewußt so prononciert, »Gebrauchskunst«, Architektur zieht wie keine ihrer Schwesternkünste, die Malerei und die Skulptur ihre Möglichkeiten aus dem Material. Es waren eben diese beiden Kategorien, die der Ästhetik des deutschen Idealismus den Zugang zu dieser Kunstform so sehr erschwerte, die Hegel veranlaßten, der Architektur im normativen Konzept seiner Einteilung der Kunstformen, die unterste Stufe zuzuweisen, sie als »symbolische«, als »dienende« Kunst zu charakterisieren.¹³ Wir Kunsthistoriker haben bei der Betrachtung von Architektur zuweilen die Neigung, uns dieser kategorialen Bestimmungen zu entledigen. Das ist nicht eben korrekt, verhängnisvoll jedoch wird es dann, wenn wir, derart bei den Analysen der modernen Architektur ab 1910 verfahren.¹⁴ Denn die Architektur der Moderne konzentriert sich wie keine andere auf diese Voraussetzungen, ja macht in den Gebäuden, die wir funktionalistisch nennen, den Gebrauch zum alleinigen neuen Thema der Darstellung. Daß sich die Entwicklung der modernen Architektur in Deutschland, die der Funktionalismus im Konzept, und ich sage es schlagwortartig, des ornamentfreien, klar gegliederten, der Nutzung angepaßten, antimonumentalen Baukörpers vollendet, daß sich die Repräsentanten dieser Architektur durch die großmannssüchtige Attitüde von 1910, durch die

12 Charles Baudelaire, Richard Wagner und Tannhäuser in Paris, in: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Ausg. M. Bruns, o. J., S. 43.

13 Siehe dazu: Georg W. F. Hegel, Ästhetik, Bd. 2, Einleitung und 1. Abschnitt: Die Architektur, Ff. M. o. J., nach 2. Ausgabe Hothos 1842, S. 7ff.

14 Diesen Mangel weisen zwei interessante Arbeiten zum Thema Architektur um 1910 auf. Da ist zum einen: Tilmann Buddensieg, Die Kaiserlich Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens. in: Martin Warnke, Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984; zum anderen: Dieter Bartzko, Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur, Berlin 1985. Die Autoren kommen gerade in der Einschätzung der Behrens Architektur zu völlig kontroversen Urteilen. Vertritt der eine die Auffassung, daß nur »gut gemeinte wie irre geleitete Versuche deutscher Vergangenheitsbewältigung« das Werk von Behrens »zum Eingangstor des Nationalsozialismus deformierten«, so der andere, auf Grund einer an archetypischen Erscheinungen orientierten Analyse, die entgegengesetzte Auffassung, daß Behrens das »Vorbild für die Staatsarchitektur Nationalsozialismus geliefert« (S. 37) habe. dieses Beispiel zeigt einmal mehr, daß die Betrachtung und Beachtung des jeweiligen Gebrauchs eines Bauwerkes zur reinen Formenanalyse hinzutreten muß, um die Bedeutung und damit den kunsthistorischen Wert eines Bauwerkes angemessen bestimmen zu können. Daß Behrens nämlich hinter den kolossalen ¾-Säulen seines Botschaftgebäudes eine traditionelle Schloßfassade noch einmal anklängen läßt, ist um 1910 keine beliebige, sondern eine sehr deutliche, an der Fassade ablesbare Repräsentationsformel.

Walter Gropius / Adolf Meyer, Entwurf für ein Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück, Modell, 1909/10



15 Siehe dazu: Martin Warnke, Bau und Überbau, Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Ffm. 1976, S. 13 ff

Monumentalität beispielsweise Behrenscher Provinzialität hindurcharbeiten müssen, um sich ihrer schließlich entledigen zu können, hat seine Ursache im sozialhistorischen Geflecht jener Jahren, lokalisiert sich im Wilhelminischen Berlin, aus dem die Moderne ausbrechen muß, um sich auf der Grünen Wiese, im Rahmen eines, und ich übernehme Martin Warnkes Begriff, veränderten »Anspruchsniveaus«,¹⁵ erstmals formulieren zu können: konkret im Provinzialstädtchen Alfeld an der Leine, wo auf der Wiese, die man hier die *Neue* nennt, die Schulleistenfabrik Fagus-Werk ab 1910/11 nach einer Überarbeitung durch Walter Gropius und Adolf Meyer entsteht.

Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück

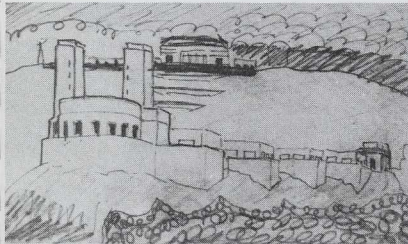
Abseits also der großen Industriestädte, in geradezu idyllischer Natur, bildet sich die neue Architektursprache in antithetischer Abkehr vom historischen und wilhelminischen Formenvokabular deutlich heraus, ohne sie jedoch ganz überwinden zu können.

Dieser Prozeß verdeutlicht sich in einem Projekt von Walter Gropius und Adolf Meyer, wobei es sich vermutlich um die erste gemeinsame Arbeit der beiden nach dem Austritt aus Behrens Neu-Babelsberger Atelier (1910) handelt.¹⁶ Es ist der Wettbewerbsentwurf für ein Bismarck-National-Denkmal von 1910, den ich in Gropius' fotografischem Nachlaß entdecken konnte, nachdem dieser vor einiger Zeit aus den USA ins Bauhausarchiv Berlin überführt wurde. Die Aufgabe, der sich die beiden jungen Architekten annahmen, stellte ein Prestigeobjekt von höchstem Range dar, denn der Anlaß zu diesem Bismarck-Denkmal war der hundertste Geburtstag des ehemaligen Reichskanzlers, den man am 1. April 1915 auch mit einer Denkmalseinweihung begehen wollte. Wie es für die Denkmalerichtung im 19. Jahrhundert üblich war, so hatte sich auch für dieses Projekt bereits 1907 ein Denkmalausschuß gebildet.¹⁷

16 Siehe dazu: Karin Wilhelm, Das Märchen vom Silberprinzen. Walter Gropius – Autopsie eines Mythos, in: Jahrbuch für Architektur 1983, S. 7 ff; Annemarie Jaeggi, Dal blocco chiuso alla compenetrazione dei volumi, in: Rassegna (Walter Gropius 1907/1934, 1983, S. 37 ff.).

17 An der Spitze des Ausschusses stand der Oberpräsident der Rheinprovinz, Staatsminister von Rheinbaben.

Adolf Meyer, Entwurfszeichnung für ein Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück, um 1910



1909 wurde der Ausschreibungstext veröffentlicht, am 30. November 1910 mußten die Entwürfe vorliegen, so daß der Ausschluß für das Bismarck-National-Denkmal erstmals 1911 im Düsseldorfer Kunstpalast zusammentrat.¹⁸ Mitglieder des Preisgerichts waren unter anderem: der Landeskonservator der Rheinprovinz Clemens aus Bonn, Theodor Fischer aus München, die beiden Hamburger Alfred Lichtwark und Fritz Schumacher sowie eine starke Abordnung aus der Reichshauptstadt Berlin, der neben Max Dessoir auch Hermann Muthesius und Walter Rathenau angehörten.¹⁹ Der Ausschreibungstext hatte wenig bindende Vorgaben enthalten. Natürlich war der Standort angegeben, man hatte nach einigem Hin und Her die Elisenhöhe bei Bingerbrück gewählt, einen, wie es hieß, »durch günstige Lage und glücklichen Maßstab bevorzugten Hügel auf dem äußersten Vorsprung des Hundsrück ins Rheintal«,²⁰ und dem Niederwald-Denkmal gegenüberliegend, zudem ein Ort, den die Bismarckverehrung als einstiges Lieblingsplätzchen des Reichskanzlers kannte. Gefordert waren ein Lageplan im Maßstab 1:1000, einen Entwurf im Maßstab 1:500, und bei der Düsseldorfer Firma Zöbus und Eisenmeier konnten die Wettbewerbsteilnehmer für 40 Mark ein Modell der Elisenhöhe im Maßstab 1:500 erwerben, um ihren Entwurf daran plastisch-räumlich darzustellen, eine Möglichkeit, die Walter Gropius und Adolf Meyer genutzt haben. Freigestellt war den Teilnehmern ferner die Disposition der Anlage, deren Zentrierung und die Ausgestaltung eines Festplatzes. Festgelegt hingegen waren sie insofern, als die »sichtbaren Teile des Unterbaues im Material der Umgebung in Grauwacke oder Quarzit« hergestellt werden sollten, also Materialien, die als deutsch oder vaterländisch galten.²¹

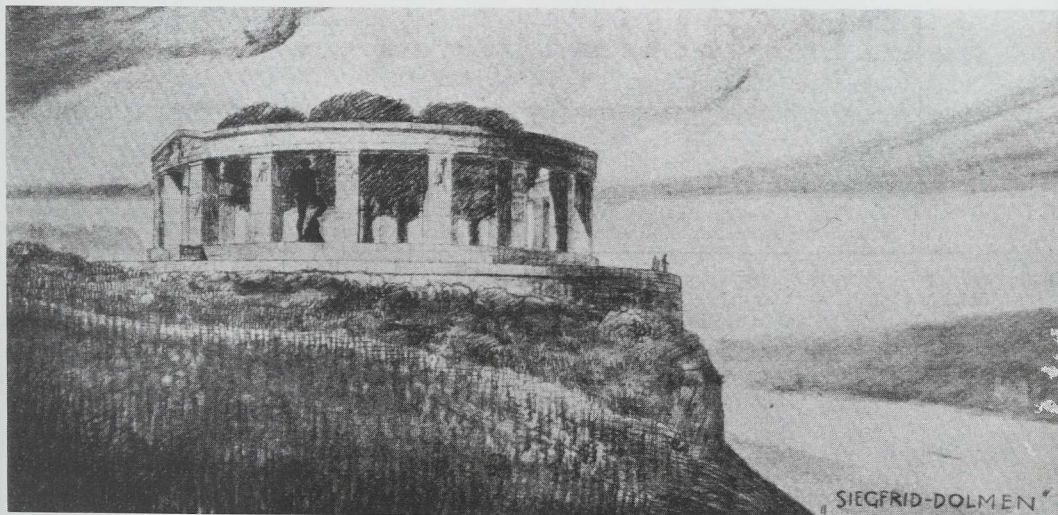
18 Zu der außerordentlich umfangreichen Zeitschriftenliteratur siehe: Stefan Waetzoldt (Hrsg.), Bibliografie zur Architektur des 19. Jahrhunderts. Die Aufsätze in deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789–1918, Lichtenstein 1977.

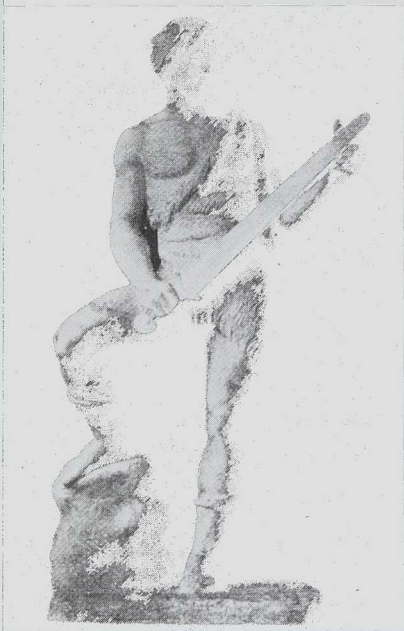
19 Max Schmidt (Hrsg.), Bismarck-National-Denkmal. Katalog und Führer durch die Ausstellung, Düsseldorf 1911

20 op. cit. Anm. 19

21 Vgl.: Deutsche Bauzeitung, XLIV. Jg., Nr. 40, 1910, S. 311f.

Hermann Bestelmeyer / Hermann Hahn, Entwurfszeichnung für ein Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück, 1909/10





Hermann Hahn, *Schwertprüfender Siegfried*, 1909/10

² Der Entwurf war unter der Nr. 155 im Saal 17 des Düsseldorfer Kunstpalastes zu sehen.

³ op. cit. Anm. 8, S. XXII.

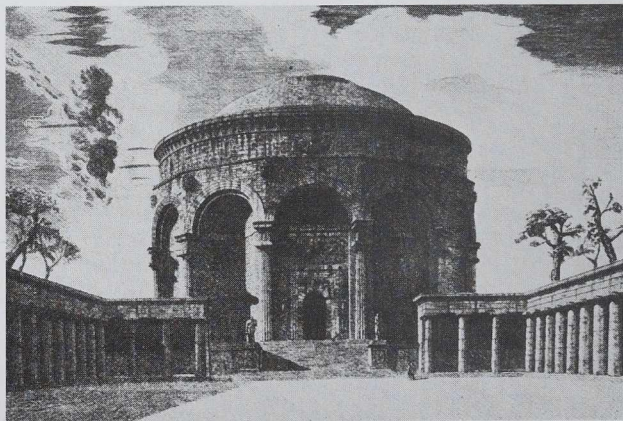
⁴ Vgl.: Deutsche Bauzeitung, XLV Jg., Nr. 18, 1911, S. 149 ff.

Der übersehene Entwurf von Walter Gropius und Adolf Meyer im Vergleich

Der Entwurf von Gropius/Meyer war einer unter 379 Einsendungen, und wie alle Mitbewerber, so hatten auch diese beiden Architekten ein kerniges Kennwort gewählt: »Fest gemauert«.²² Ihre Arbeit wurde weder prämiert noch lobend erwähnt oder gar angekauft, allein im Führer, der aus Anlaß der Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast die eingegangenen Arbeiten – mal aufwendig, mal karg – kommentierte, fand er Erwähnung. Dort las man: »Der Entwurf an der Rückwand berücksichtigt insbesondere die Entwicklung des Festplatzes und den Abschluß nach dem Waldrand hin.«²³ Bemerkenswert an diesem Kommentar ist die Tatsache, daß der Entwurf wegen seines gut gelösten Lageplans Beachtung fand. Wenngleich sich darin Richtungweisendes der künftigen Architekturentwicklung andeutete, für ein National-Denkmal war das 1910 zu wenig – viel zu wenig. Was man forderte, war eine »monumentale Anlage«, die der Bedeutung und der Größe Bismarcks gerecht werden sollte. Deshalb mußte ein Denkmal des »Deutschen Nationalheros«²⁴ wahrlich andere Vorzüge als die einer guten Gebäudeanordnung auszeichnen.

Wenn wir uns heute die dem Rhein zugewandte Seite des Gropius/Meyer-Entwurfes ansehen, so erscheint uns der dem Kommentar inhärente Vorwurf mangelnder bildhafter Größe – auf den ersten Blick jedenfalls – unverständlich: Wir sehen einen halbrunden geschlossenen, durch kleine Fenstereinschnitte beleuchteten flachen Bau, den auf der Plateauseite zwei riesige Türme symmetrisch flankieren. Das ist eine durchaus mächtige und beeindruckende Anlage, man muß das Attribut – monumental – wohl nicht scheuen. Aber, was wir da architektonisch thematisiert? Ein Rundbau gewiß, der jedoch ist unspezifisch, nicht einmal als wirklicher Zentralbau ausgebildet. Dann die Türme – man kann sie, ist man wohlwollend, in die Reihe der Bergfriedtypen stellen, und doch erscheinen sie zugleich als riesige Pylone, wie man sie aus der Tempelarchitek-

Wilhelm Kreis / Hugo Lederer, Entwurf für ein Bismarck-national-Denkmal (2. überarbeitete Fassung), 1910

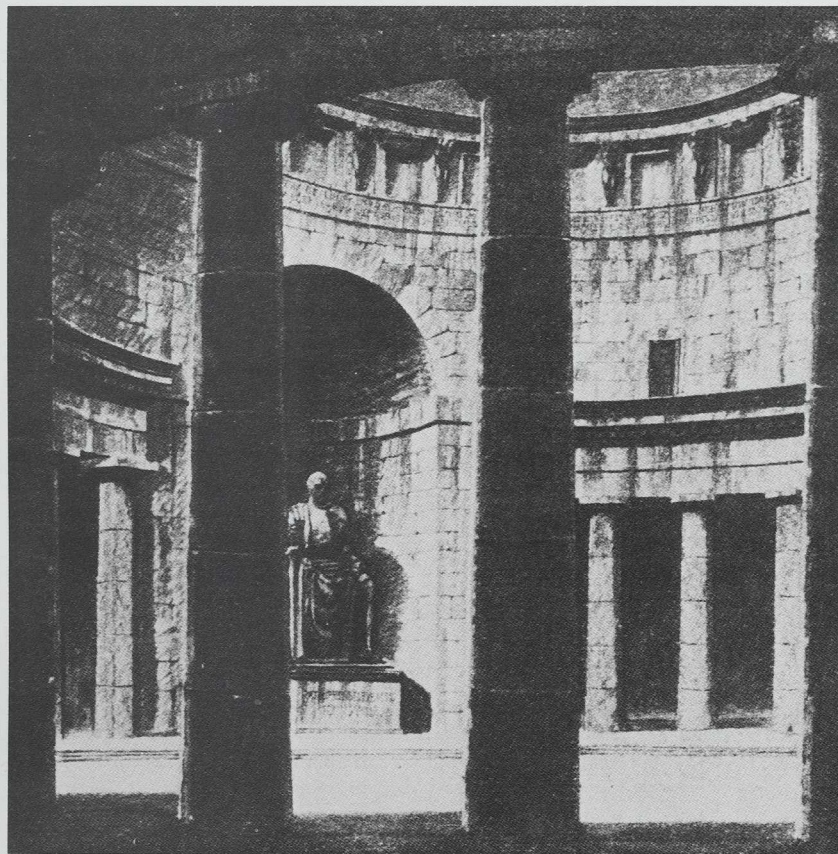


tur früher Hochkulturen kennt. Die Architektur also bietet dem Auge zunächst wenig Greifbares. Und gerade das sollte sie nach Meinung vieler Juroren auszeichnen, etwa derart, wie es die beiden Wettbewerbssieger, der Bildhauer Hermann Hahn und der Architekt Hermann Bestelmeyer, in ihrem mit 20000 Mark prämierten Entwurf unter dem Motto »Siegfried Dolmen« getan hatten. Schon die Architektur wurde als Symbol begriffen, man lobte das »Motiv: Ein altgermanisches Heldendenkmal, einfacher Steinkreis mit Architrav.«²⁵ Im Innenbereich dieses »Stelenkranzes«,²⁶ wie Lichtwark diesen Rundbau nannte, stand unter vier Lindenbäumen die Figur eines jugendlichen Siegfried, der das Schwert prüft. »Symbol«, so Max Schmidt im Ausstellungsführer – »des durch Bismarck zu neuen großen Taten geführten deutschen Volkes.«²⁷ Diese Interpretation des Reichskanzlers jedoch löste, obwohl die Siegfried-Figur von der Jury zunächst einhellig ihrer großen künstlerischen Qualitäten wegen gelobt worden war, eine einzigartige Kontroverse aus – wir werden später im einzelnen darauf zurückkommen. Das Ergebnis dieser monatelangen Debatte, in der es Proteste der Künstlerverbände und gegenseitige Unterstellun-

25 op. cit.: Anm. 19, S. XXII.

26 Alfred Lichtwark, Walter Rathenau, Der rheinische Bismarck, Berlin 1912, S. 10.

27 op. cit. Anm. 19, S. XXII.



Wilhelm Kreis / Hugo Lederer, Entwurf für ein Bismarck-National-Denkmal (2. überarbeitete Fassung), Innenansicht, 1910

28 Siehe dazu: Max Osborn, Das Bismarck-Denkmal am Rhein. Das Ergebnis des engeren Wettbewerbes, in: Die Bauwelt, 2. Jg., Nr. 120, Dez. 1911, S. 53. Osborn charakterisierte Hahns Entwurf als »zu matte, zu zurückhaltende, zu bescheidene, völlig unbismarckische Auffassung«.

29 op. cit. Anm. 19, S. XVII.

30 Zur Aufarbeitung der Bismarck-Denkmal im 19. Jahrhundert siehe: Hans E. Mittag / Volker Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20, München/Passau 1972; Lutz Tittel, Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft, in: Ekkehard Mai, Stephan Waetzold (Hrsg.), Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich, Band 1 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich), Berlin 1981, S. 215 ff.

31 op. cit. Anm. 26, S. 10.

32 op. cit. Anm. 26, S. 21.

33 Als Replik auf die Schrift von Lichtwark und Rathenau veröffentlichten: Max Dessoir / Hermann Muthesius, Das Bismarck-Denkmal. Eine Erörterung des Wettbewerbs, Jena 1912.

34 Vgl. op. cit. Anm. 26, S. 10 f.

35 op. cit. Anm. 26, S. 22.

36 Siehe dazu: A. de Grouillier, Das Bismarck-Museum in Bild und Wort. Ein Denkmal deutscher Dankbarkeit, 1899 (Eigendruck im Selbstverlag)

37 Wilhelm Kreis, in: Deutsche Bauzeitung XLVI. Jg., Nr. 88, Nov. 1912, S. 771

gen der Jurymitglieder hagelte, war schließlich, daß nach einem zweiten Durchgang nicht der Hahn/Bestelmeyersche Entwurf, sondern der überarbeitete von Wilhelm Kreis und Hugo Lederer zur Ausführung empfohlen wurde.²⁸

Bereits in seinem ersten Entwurf hatte Wilhelm Kreis einen Denkmalbau entwickelt, der spontan Identifikationsmuster bot, zum Beispiel als, und ich zitiere den Ausstellungsführer, »eine Art modernes Pantheon« begriffen werden konnte, »ein machtvoller Zentralbau über massiven Unterbauten«²⁹ von 60 Meter Höhe, darin die kolossale Sitzstatur Bismarcks, dessen Hand schützend auf dem Reichsapfel ruht – ein ikonographischer Topos der Bismarck-Denkmal aus dem 19. Jahrhundert.³⁰ Diesen überdimensionierten Koloß empfanden einige Jurymitglieder, unter anderem Lichtwark und Rathenau, als »peinvoll stilisiertes Götzenbild«,³¹ das Bismarcks Züge trage, und das, so Walter Rathenau, nur zu »proskynetischer Anbetung« auffordere, also die »Idee der Nationalaufgaben« geradezu verkehre.³²

Die Idee der Nation – Bestimmungen des Monumentalen um 1910

Was aber diese Idee der nationalen Aufgaben sei und wie sie zur Darstellung gebracht werden sollte, eben das wurde zum Gegenstand einer heftigen Kunstdebatte, die auf der einen Seite von Alfred Lichtwark und Walter Rathenau als Verfechter des Hahn/Bestelmeyerschen Entwurfs und auf der anderen von Max Dessoir und Hermann Muthesius als Anwälte der Kreis/Ledererkonzeption geführt wurde.³³ Dessoir und Muthesius verwarfen die Ansicht ihrer Kontrahenten, daß die nationale Identität im Siegfried von Hermann Hahn als Symbolfigur des wachsamem, Waffen scharf haltenden Bismarck,³⁴ wie Lichtwark sie interpretiert hatte, angemessen vermittelt sei. Denn die Figur sei zu wenig »heroisch, ja verniedliche geradezu die Tugenden des ehemaligen Reichskanzlers, die im Gewaltigen, Heroischen, dem Eisenhaften, Unbeugsamen« bestanden hätten, so Muthesius. Und er folgerte: »So sei auch das Erinnerungszeichen, das ihn verewigen soll.«³⁵

Und in der Tat – erkennt man die Inhalte nationaler Identität in Charakterfestigkeit, Heroismus und Gewalttätigkeit, so kann man diese Eigenschaften wohl kaum im jugendlichen knabenhaften Helden symbolisiert sehen, und gewiß nicht länger in den volkstümlichen, naturalistischen Bismarck-Darstellungen der Jahre um die Jahrhundertwende, als man Bismarck als Kanzler in Kürassieruniform, als Schmied, als Student oder als »Altem aus dem Sachsenwald«³⁶ geradezu persönlich intim begegnete. Ein der Ewigkeit verpflichteter Bismarck mußte tatsächlich anders aussehen, aber, so Wilhelm Kreis, »ein Heros von so überragender Gewalt, ... ist ein Problem für die Kunst.«³⁷ Kreis hatte zunächst sein Heil in der Anlehnung ans Castell del Monte Friedrichs des Zweiten ge-

sucht, das Kreis rasch zum »*Deutschen Wahrzeichen auf fremder Erde*«³⁸ umgedeutet hatte. Damit aber war er im ersten Wettbewerbsdurchgang durchgefallen, doch protegiert, machte er im zweiten Durchgang den Fehler wieder gut, allein in der Bewältigung einer Massenarchitektur Bismarcks Größe darstellen zu wollen. Post festum rechtfertigte er seine Entwurfsänderung: »*Aber wie den Bismarck nicht allein Großartigkeit auszeichnet, sondern wie er edel und vornehm gefaßt, gebändigt und vorsichtig war... so kann man ihm mit großem Maßstab allein nicht beikommen.*«³⁹ Und so bändigte Kreis den Kuppelbau, reduzierte ihn von 60 auf 27 Meter Höhe und kam damit einer Kritik Fritz Schumachers nach, der in einer Stellungnahme zu den Bismarck-Denkmal-Entwürfen 1912 die Kritik Alfred Lichtwarks am Berliner Kaiserdenkmal von Reinhold Be-gas memorierte, indem er darauf hinwies, daß sich eine monumentale Wirkung nur in maßstabsgerechten Verhältnissen erzielen lasse, ja »*Kleines – wie er sagte – durchaus monumentaler wirken könne als Großes.*«⁴⁰

Stilmerkmale des Monumentalen

Wilhelm Kreis verlagerte denn auch die Bedeutung Bismarcks von der Größe auf ein neues, sehr weites Feld. Er schrieb: »*Wenn er (Bismarck, K. W.) heute schon wie der Held der Sage vor uns steht, so ist es eben die Unfaßbarkeit, die Unmeßbarkeit seines Charakters, die uns unfähig machen, ihn ganz zu erkennen und darzustellen.*«⁴¹ Und eben diese Unfaßbarkeit, jenes Unbegreifliche, das Entrückte aus einem analytisch *begreifbaren* Kontext sind jene kunsthistorischen Momente, an denen sich der Wunsch nach Monumentalität entzünden kann, und den Kreis nun auf zwei Arten zu befriedigen suchte: zum einen im Rückgriff auf typologisch ikonographisch abgesicherte Baudenkmäler, er selbst nennt so ziemlich alles, was in der Architekturgeschichte Rang hat: die Akropolis, Mont St. Michel, wie schon gesagt Castell del Monte, das Grabmal des Theoderich in Ravenna, den er flugs zu einem »*Helden von der Art Bismarcks*«⁴² macht, das Grabmal der Caecilia Metella, das Grabmal des Hadrian usw. usw. usw. Und zum anderen sucht er die Lösung in einer Theatralisierung der Architekturformen und der Schmuckelemente, da der Gegenstand ihrer Darstellung – Kreis hatte es bekannt – ihm unter den Händen zerronnen war.

Das, was als nationale Identität im 19. Jahrhundert mit liberalen, demokratischen Implikationen verflochten worden war – hatte sich 1910, Thomas Nipperdey hat das ja eindringlich dargestellt,⁴³ zu einer reinen Machtbehauptung und einer aggressiv irrationalen Selbstbehauptung nach außen verkehrt. Grenzüberschreitungen liegen also auf der Hand, auch in der National-Denkmal-Idee, und Dessoir bekannte ganz offen, daß die letzten Beratungen der Jury in die Marokkokrise fielen: »*Da sahen wir mit besonderer Klarheit, daß es auch in künstlerischer*

38 op. cit. Anm. 37.

39 op. cit. Anm. 37.

40 Fritz Schumacher, in: Deutsche Bauzeitung XLVI Jg., Nr. 11, Februar 1912, S. 110.

41 op. cit. Anm. 37.

42 op. cit. Anm. 37.

43 Vgl. Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift, Bd. 206, 1968, S. 531 ff.

44 op. cit. Anm. 33, S. 49.

45 Oskar Negt / Alexander Kluge. Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Ffm. 1974, S. 447.

46 op. cit. Anm. 26, S. 22 f.

47 op. cit. Anm. 37.

schen Dingen eine nationale Ehre gibt, die aufs Spiel zu setzen verfluchter Leichtsinn gewesen wäre.«⁴⁴ So ist der Denkmalkunst die Weite, das Unfaßbare als Thema leicht zu überlassen und ein menschliches Gebrauchsbedürfnis, das man an Denkmäler heften könnte, nämlich Geschichte symbolisch zu vergegenwärtigen, oder, um Alexander Kluge und Oskar Negt zu folgen, »Öffentlichkeit des Geschichtsbewußtseins zu beanspruchen«,⁴⁵ als Thema endgültig entzogen. Selbst was in den Einweihungsfesten solcher Denkmäler als ritueller Gebrauch bewahrt war, und man verfolge abermals Nipperdey, schwindet im 19. Jahrhundert mehr und mehr dahin, um dem flüchtigen Passieren der Touristen überlassen zu werden. Hermann Muthesius hielt der Hahnschen Siegfriedfigur daher entgegen: »Und man stelle sich nur vor, daß der als Führer angestellte Militäránwärter dem Touristenstrome täglich Erläuterung geben muß, um diese Figur verständlich zu machen.«⁴⁶ Wilhelm Kreis muß all das gespürt haben, als er schrieb: »Wir müssen alle Kunst vereinen zu einem erhabenen Ausdruck der Verehrung... denn im Inneren der Erscheinung solcher Kunst muß die unergründliche Tiefe wohnen, die Dämonie, der unbegreifliche Genius.«⁴⁷

Anders ausgedrückt: Die Kunst im allgemeinen und die Baukunst der Denkmäler im besonderen vollzieht nun den verlorengegangenen Ritus der als Gebrauch solcher Architekturen fungierte, mit den Mitteln der Fiktion an sich selbst.

Hören wir wie Kreis seinen zweiten Entwurf beschrieben hat: »Der Blick... gleitet ruhig über die Linien der Architektur und wendet sich zu dem Portal, das feierlich einleitet. Zu den beiden Seiten des Portals wachsen die Gestalten des Hagen und Siegfried, der Helden, die den Charakter unseres Volksstammes ergänzend darstellen.«⁴⁸ Kreis betont die Kampfesdarstellung am Portal und die »zwölf Kriegerköpfe am Kuppelbau, alle von dämonischer Art, alle Leidenschaften des Kampfes zeigend.«⁴⁹ Diese wie die Bismarckfigur sind streng stilisiert, denn es geht um die »Verklärung zum Symbol«.⁵⁰ Aus diesem Verständnis der ideellen Aufgaben des Monumentes, läßt sich die attributive Bestimmung des Monumentalen deutlich ablesen, denn in der ideellen Bestimmung des Monumentes sind die Mittel zur Erzeugung seiner monumentalen Wirkung bereits beschlossen. Kreis hatte die ideelle Funktion seines Bismarck-Denkmal an den Wesensmerkmalen seines Bismarckbildes orientiert, die in Unfaßbarkeit, Unmeßbarkeit, Unbegreifbarkeit, Tiefe, Dämonie bestehen sollten – mithin Eigenschaften sind, die dem Verstand unbegreifbar bleiben, ja sein Aussetzen signalisieren. Derart der Übermacht selbstverschuldeter Irrationalität erlegen, entwickelt Wilhelm Kreis im Gegenzug eine Zeichensprache der Architektur, die nun ihrerseits den Verstand, die Vernunft anderer außer Kraft zu setzen hat. Für die Ausprägung eines monumentalen Stils in der Architektur und Skulptur, übernimmt fortan das bewußtlos Irrationale die entscheidende

48 Wilhelm Kreis, in: Deutsche Bauzeitung, XLVI Jg., Nr. 89, Nov. 1912, S. 786.

49 op. cit. Anm. 48.

50 Vgl.: op. cit. Anm. 48.

Rolle: Es drückt sich aus in kolossaler Größe, also in Maßstabslosigkeit, in einer Enthistorisierung durch willkürliche Archaisierung der Formen, in der Wahl mythischer, der Vorgeschichte der Menschheit zugehöriger Themata (Figurenprogramm), wobei die Darstellungsmittel sich im Verzicht auf Detailgenauigkeit auszeichnen. Der Zug zum Kantig-Einfachen, zum Einprägsamen, Überwältigenden ist dominant: Nicht Ansprache des Betrachters ist gewollt, sondern seine Überredung.

Die Monumentalität des Kreis-Denkmal nimmt sich selbst nicht mehr ernst, sie kann es nicht, weil sie den menschlichen Gebrauchswert nicht mehr begreifen und zulassen kann. Bruno Taut, der große Berliner Architekt der Moderne, hat das 1919 wie folgt beschrieben: »Aus dem Nichts wächst nichts. Und Architektur entsteht nur, wenn sie von einer Handlung getragen ist. Es nicht möglich, einen bloßen Gedanken ohne einen Handlungsvorgang Architektur werden zu lassen, weshalb alle modernen Denkmalversuche zur Unfruchtbarkeit verurteilt sind, da nichts an und mit ihnen geschieht...«⁵¹

51 Bruno Taut, Die Stadtkrone, Jena 1919, S. 61.

Die Idee der Nation – Bestimmungen des Monumentalen um 1910

Die Tendenz sich daher im Monströsen unangreifbar zu machen, bat das Jurymitglied Walter Rathenau klarsichtig erkannt. Im Verweis auf die Argumentation Friedrich Nietzsches, dessen »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« er repitierte, offenbarte Rathenau, worum es in der Kontroverse um das Monumentale nicht zuletzt ging, aber schon im Titel seiner Streitschrift bezeichnet war: »Der rheinische Bismarck«. Es ging nicht zuletzt darum, welchem nationalen Selbstverständnis dieses Denkmal zum Ausdruck verhelfen sollte: dem der rheinischen Schwerindustrie oder dem der Berliner Chemie- und Elektroindustrie. Beide Kapitalfraktionen hatten sich seit langem politisch kontrovers geäußert. Rathenau schrieb daher: »Warum sollen die Binger Bürger, die rheinischen Industriellen, ..., nicht ein Bismarck-Denkmal setzen, das ihre Herzen erfreut, das ›ihren‹ Bismarck, wie sie mit herausfordern-der Exklusivität zu sagen pflegen, verkörpert?«⁵²

Und er antwortete dadurch, daß er im Rückgriff auf Nietzsche, den rheinischen Industriellen ein Kunsturteil schlichtweg absprach. Rathenau betonte, daß nur der genialische Einzelne als Verkörperung des Lebensprinzips zu wahrhaft Großem, Monumentalem befähigt sei. Eine solche Künstlernatur war ihm Hermann Hahn, nur wer ihm folgte, zeigte Kunstverstand. Entscheidend aber war, daß sich das Monumentale hier nicht länger der Historie, sondern dem Leben verpflichtete.⁵³

Rathenau war solchem Geniekult auch als AEG-Chef verbunden, der selbstverständlich die scheinbar lebendige Produktivität der Maschine der eigenen sozialpolitischen Macht zu verbinden wußte, der wußte, daß diese Macht über den

52 op. cit. Anm., S. 24. Den dadurch bedingten Zug zur vergrößerten Stilisierung findet man ebenso in den Metzner-Skulpturen für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig aus dem Jahre 1913.

53 »Die grau gewordenen Feinde und ihre Söhne überbieten sich in proskynetischer Anbetung; sie wollen ›ihren‹ Bismarck, wie sie ihn aggressiv nennen, als Kolossos, als Memnon, als Buddah, als Zeus verkörpert... Welches Verbrechen hat man einem in warmer Seele empfindenden Künstler daraus gemacht, daß er von Bismarcks irdischem Teil nur den herrlichen Kopf verewigte, den göttlichen **Lebensgedanken** im Bilde des schwerprüfenden Siegfried verkörperte...« Walter Rathenau, op. cit. Anm. 26, S. 21.

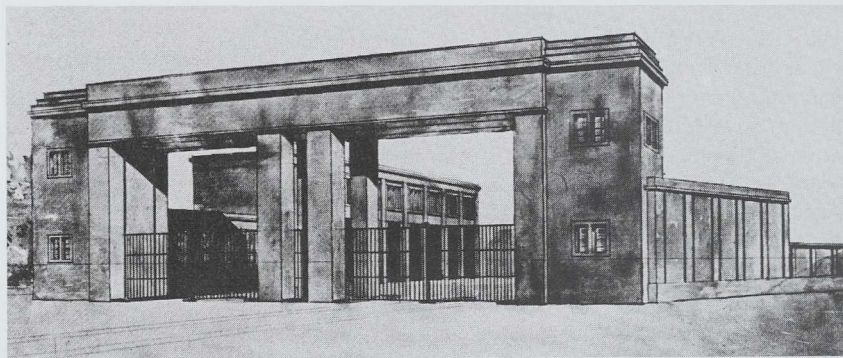
Markt regiert, denn die AEG hatte längst die internationalen Einflußsphären zwischen Siemens und General Electric aufgeteilt.

Für einen rheinischen Industriellen wie Alfred Krupp etwa stellte sich die Realisation des Tauschwertes seines Produktes ganz anders dar, Legitimationsformen, wie eben der Rückgriff auf die, um es mit Nietzsche zu sagen, »*monumentalistische Historie*«,⁵⁴ lagen daher nicht nur nahe, sondern waren geradezu gefordert. Nietzsche hat das Lebensfeindliche, das diesem Verhältnis zur Geschichte in Gestalt des monumentalischen Maskenkleids zugrunde lag, klarsichtig formuliert. Er schrieb: »...*Ob sie – und damit meinte er die Vertreter der monumentalistischen Künstlerhistorie – ob sie es wissen oder nicht, sie handeln jedenfalls so, als ob ihr Wahlspruch wäre: Laßt die Toten die Lebendigen begraben.*«⁵⁵ – Die Ausführung des Bismarck-National-Denkmal kam wegen des Ersten Weltkrieges nicht zustande.

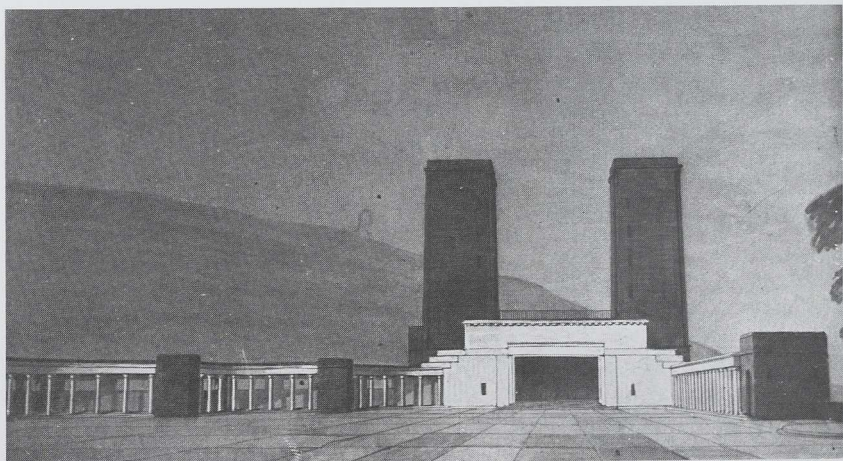
54 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Unzeitgemäße Betrachtungen II, Leipzig 1930, S. 118.

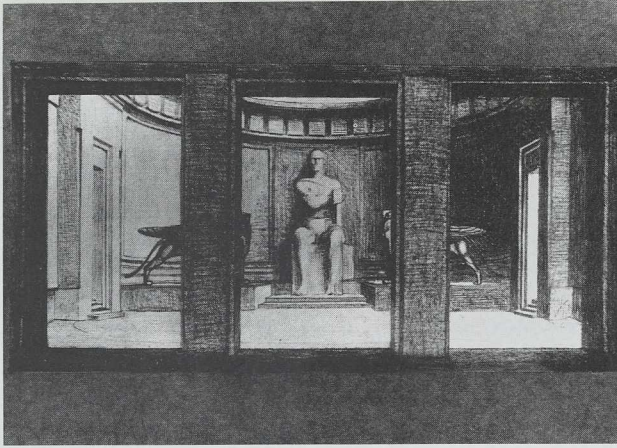
55 op. cit. Anm. 54, S. 119.

Peter Behrens, Entwurfszeichnung zum Werkstor 4, AEG-Brunnenstraße 107 a, Berlin, 1910



Walter Gropius / Adolf Meyer, Entwurfszeichnung für ein Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück, Innenhof, 1909/10





Walter Gropius / Adolf Meyer / Richard Scheibe, Entwurf für ein Bismarck-National-Denkmal, Innenansicht, 1909/10

Die Idee der Nation – Ein neuer Versuch

Es leuchtet zunehmend ein, daß der Entwurf von Walter Gropius und Adolf Meyer vor diesem Hintergrund keine Chance hatte, nicht bei denen, die eine dem schaffenden Leben zugewandte Interpretation der Aufgabe wünschten, und schon gar nicht bei denen, die in dieser Konzeption schnell eine Interpretation der Nationalidee zu entdecken vermochten, die nur im Umkreis der Berliner Bourgeoisie und ihrer industriekulturellen Ambitionen gedeihen konnte. Die leitende Entwurfsidee hatten die beiden jungen Architekten nämlich einem Projekt entliehen, an dem im Behrenschen Atelier seit 1909 gearbeitet wurde – und die Handschrift von Peter Behrens kannten nun alle Jurymitglieder nur zu gut. Es handelte sich um die Planung des Werkstors 4 für die AEG, das an der Brunnenstraße 170 a in Berlin entstehen sollte,⁵⁶ und zu dem zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Entwürfe vorlagen. Die beiden jungen Architekten hantierten bei ihrem Bismarck-National-Denkmal nun mit eben dem Formenrepertoire, das Behrens entwickelt hatte, um die Bedeutung der Berliner Industrie im innerstädtischen Kontext angemessen zu repräsentieren: wuchtige Raumkuben aus Resalitbildungen, kräftige Architravabschlüsse und Gesimse, grob gehauene Zahnschnitte, stilisierte Pilaster und Säulen und anderes mehr. Behrens hatte seinen Torbau zum Auftakt eines pfeilerarkadengefaßten Fabrikhofes gemacht, und wie die Kopie dieser Anlage erscheint der Lageplan des Architekturdenkmals. Ja bis in den Fassadenriß des eigentlichen Denkmalbaues hinein, ließen sich Gropius und Meyer unübersehbar vom Behrens-Tor leiten. Ihr Kultbau sollte über einen kolonadengefaßten »Ehrenhof« erreichbar sein, der an einer Seite durch die Zick-Zack-Folge der Pfeilerstellung der topographischen Situation Rechnung trug. Die Fassade dieses Denkmalbaues nun war eine freie Übertragung des Berliner Fabriktores auf die Elisenhöhe, wobei die zwei Toreinfahrten zu einem, in mystisches Dunkel getauchten Eingang verschmolzen waren.

56 Siehe dazu: Tilmann Buddensieg / Henning Rogge, u. a., *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, Berlin 1979, S. D 44 ff. In den Gropius/Meyer-Entwurf sind offensichtlich auch Elemente der Fassade des Wiener Sezessionsgebäudes (1898) von Joseph Maria Olbrich eingeflossen; dieser Zusammenhang soll hier nur angedeutet werden. Zudem lassen sich Parallelen zum Denkmal-Entwurf von Ludwig Mies van der Rohe entdecken.

Der Bau umschloß eine großformatige Sitzstatue, die der Bildhauer Richard Scheibe motivisch vermutlich der Identifikationsfigur »Bismarck als getreuer Eckhard der Nation« zuordnen wollte. Im Nachlaß Scheibes findet sich zu diesem Entwurf leider kein Hinweis. Die beabsichtigte Interpretationsstruktur als eines Grabdenkmals aber erschließt sich aus dem, die Figur symmetrisch flankierende Greifenpaar, traditionelles Sepulkral-symbol und apotropäisches Zeichen. Diese Deutung wird unterstützt durch das Löwenpaar links und rechts des Ehrenhofes, denn als Paar sind sie mehr als ein, im 19. Jahrhundert beliebter, Hinweis auf Bismarcks Stärke. Sie erscheinen als Symbole des Totenreiches, deren Hüter sie nach ägyptischer Vorstellung waren. Diese Konzeption entdecken wir nun auch in der architektonischen Denkmalstruktur, die das Modell zeigt: Die Anlage hat zwei Schwerpunkte: Der eine besteht aus dem – man kann es wohl so sagen – dem Totenkult geweihten Festhaus, das durch die Pergola, die zu einem kleinen Anbau – vermutlich dem Wärterhäuschen führt – die Symmetrieachse zum Kultbau verläßt. Es ist wohl nicht übertrieben, im Entwurf von Gropius/Meyer einen Anknüpfungspunkt an die Grabdenkmalidee seit Gilly zu entdecken, der sie jedoch einen entscheidenden, die Grabdenkmalidee im Grunde sprengenden zeitgenössischen Impuls geben und dieses darstellen: Das Nationale durch die sozial prägende Gruppe repräsentiert zu sehen! Betrachten wir das Festhaus genauer: Behrens-Zitate wohin man blickt. Die Vorbilder dieses Festhauses sind schnell in den beiden Hagener Villenbauten von Behrens zu entdecken, der Villa Kuno von 1908 und im Haus Schröder (1909–10), dem Gropius als Bauleiter besonders verbunden war. Was nun endgültig wie ein Sakrileg aus Einfallslosigkeit geboren erscheinen mag, die Gedenkstätte des Wilhelminischen Nationalheiligen von Bismarck in einen architektonischen Rahmen einzubetten, der zugleich dem bürgerlichen Wohnhaus auf der einen Seite und der Berliner Großindustrie auf der anderen Seite just dazu dient, sich in einem Fabrikator zu repräsentieren, hatte im Kern wenig Lästliches. Die Anspielung auf die Identität von Politik und Wirtschaft, die architektonische Identifizierung von deutscher Nation und deutscher Industrie, in diesem Fall der in Berlin ansässigen, von Gropius bewunderten AEG, war im Deutschen Werkbund zum Programm erhoben worden. Auch Behrens hat dieses Bündnis durch Übertragung der dreiviertel Säulenfront von der AEG-Kleinmotorenfabrik 1909 in der Berliner Voltastraße auf die Fassade der Deutschen Botschaft in Petersburg gleichzeitig fixiert – wengleich aus dem die Fassade bestimmenden Fensterraster des Fabrikbaues, eine Schloßfassadenreminiszenz wurde: Sockelgeschoß, Bel-Etage, Mezzanin.

Noch einmal: Architektur und Gebrauch

Und in der Tat war es die ökonomische Macht der deutschen Großindustrie, waren es die Elektrokonzerne Siemens und

AEG, die augenscheinlich für die weltmarktbeherrschende Präsenz, für die politische Größe des Reiches einstanden. Dazu hatte die Politik des Fürsten von Bismarck den Grundstein gelegt. Als »*Schmied des Reiches*« hatte man den Reichsgründer gedeutet und verehrte darin symbolisch die geheiligte Allianz zwischen Industrie und Staat. Gropius und Meyer fügten dieser symbolisch-konkreten ihre neue Sehweise hinzu: In gläubiger Beachtung des, man kann es ruhig sagen, »*modernen*« Industriebaukanons Berlins, zeigten sie jugendlich aufmüpfige Radikalität in dessen Übernahme für ein Staatsbauwerk. Sie demonstrierten ohne Umschweife, beinahe sachlich, wer und was die Macht im Staate garantierte. Aus dieser Sicht war Bismarck in der Tat dem Totenkult zu überlassen, nicht in Menschenmaß übersteigenden Proportionen, sondern, im Vergleich mit den anderen Entwürfen, in geradezu schlichter Architektur und Ausstattung. Berlinisch wollte man sich geben, und einige unveröffentlichte Skizzen von Adolf Meyer machen deutlich, welcher Tradition man huldigte: Es waren Schinkels Bauten, die im Schloßpark von Glienicke und der Pavillon im Park des Schlosses Charlottenburg.

Diesen Bezug sieht man auch im Fagus-Werk von 1911, im Trockenhaus etwa. Hier in Alfeld, weit ab vom Anspruchsniveau nationalidentischen Unternehmerbewußtseins konnte sich der Schritt zur selbstbewußten Identität des Unternehmers mit nichts anderem als seinem Unternehmen und den darin produzierten Produkten vollziehen. Nahezu zeitgleich mit dem Denkmalentwurf entwerfen Walter Gropius und Adolf Meyer die erste curtain wall der Architekturgeschichte auf deutschem Boden, die die Bedeutung eines Gebäudes und seines Bauherrn nicht länger in Architekturformen ausdrückt, sie nicht verschließt, erhöht und interpretiert, sondern durch Ausstellung der Nutzung vor aller Augen für sich sprechen läßt.

Daß sich Bedeutung aus Gebrauch und nicht aus ewig gültigen Mustern bestimmt, mit diesem Diktum hatte Ludwig Wittgenstein⁵⁷ eine große Philosophietradition durcheinandergebracht. Die Vertreter der Architektur der Moderne sollten mit dem System ihrer Architektursprache eben diesen Weg beschreiten.

57 Siehe dazu: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: *Schriften*, Ffm. 1963; Allen Janik/Stephen Toulmin, *Wittgensteins Wien*, München 1987.